

Les murmures de la machine : lire à travers le *Bruit de fond* de Don DeLillo

Bertrand Gervais

Volume 28, numéro 2, automne 1995

Savoirs de la littérature américaine contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501118ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501118ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gervais, B. (1995). Les murmures de la machine : lire à travers le *Bruit de fond* de Don DeLillo. *Études littéraires*, 28(2), 21–34. <https://doi.org/10.7202/501118ar>

Résumé de l'article

Pour expliquer la convergence interprétative qui caractérise la réception critique du roman *White Noise*, de Don DeLillo, l'auteur examine certains des dispositifs par lequel le roman s'inscrit dans le courant esthétique postmoderne. Il décrit ensuite la situation de lecture initiée par le roman, dans son rapport à la vidéosphère dont il reproduit avec succès l'environnement médiatique.



LES MURMURES DE LA MACHINE

LIRE À TRAVERS
LE *BRUIT DE FOND*
DE DON DELILLO

Bertrand Gervais

If Modernism insisted that cognition can grow independently, television has demonstrated that it can also decrease collectively.

(Charles Newman, *The Post-modern Aura*)

■ Certaines lectures semblent aller de soi. Le texte colle tellement bien à l'esprit du temps, il répond tellement bien aux attentes du lecteur que les résultats de leur rencontre présentent une grande homogénéité et, par suite, une semblable prévisibilité. Malgré son hétérogénéité fondamentale, ses allures de grand centre commercial de la culture américaine contemporaine, le roman *White Noise* de Don DeLillo (1984 ; traduit sous le titre de *Bruit de fond*), est l'objet de telles lectures. Non pas qu'il appartienne à la littérature populaire, appelant une lecture sérielle, axée sur la répétition, le « formulaïque » (Cawelti) ; au contraire, le roman ferait plutôt partie de

l'avant-garde littéraire américaine. Mais ses interprétations les plus fréquentes, à l'heure actuelle, ne cessent de réclamer et d'illustrer la dimension postmoderne de ses principaux dispositifs. Le roman crée un consensus autour de lui, c'est une œuvre postmoderne et les interprétations qui en sont données respectent les principales composantes de cette esthétique, au point souvent de se redoubler. Les commentaires de *White Noise* se ressemblent et s'assemblent, comme s'il n'était pas possible de dire ou de faire autrement, comme si l'offre répondait tout à fait à la demande. Cette convergence interprétative ne doit cependant pas surprendre : le roman

semble être une parfaite illustration, ironie incluse, des théories postmodernes pratiquées et discutées aux États-Unis, une fictionnalisation articulée sur ses préceptes, valeurs et savoirs.

J'aimerais, dans cet article, montrer que cette convergence ne relève pas du hasard, mais d'une régularité, qu'elle est le fait d'une communauté interprétative qui s'est approprié le roman, y trouvant écho à ses principales préoccupations, dont la place de l'histoire, et plus précisément de la guerre froide, dans nos vies, de même que celle de la technologie, de la vidéosphère et de son régime sémiotique bien précis. Je passerai rapidement en revue, dans un premier temps, ce que la critique américaine a dit du roman, de façon à faire ressortir cette convergence interprétative ; et je m'arrêterai ensuite à décrire quelques-uns des dispositifs du texte qui favorisent cette convergence. Enfin, je décrirai la situation de lecture un peu particulière engagée par *White Noise*. La force du roman, son originalité, lui vient de tout ce bruit qu'il capte et réussit à nous transmettre et à travers lequel il faut parvenir à le lire.

La grange sémiotique

Don DeLillo fait partie de ces auteurs, avec John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Donald Barthelme et de nombreux autres, qui sont identifiés au postmodernisme. L'ensemble de son œuvre se prête bien à cette perspective d'interprétation et *White Noise* ne diffère pas des autres. Les principaux essais qui lui ont été consacrés concordent sur ce point : il s'agit d'un texte postmoderne de par l'importance accordée au simulacre, qui règne en roi, à la société de consom-

mation et de communication, qui y est parodiée, à la crise du sujet, dont les insécurités fondamentales ne peuvent plus être résolues sinon que de façon artificielle, à la paralysie des politiques sociales et économiques, à l'écrasement de l'Histoire, à l'hégémonie de la technologie, à l'existence en périphérie, à la prépondérance de la culture populaire, aux transformations de la famille.

Ainsi, dans la série des « New Essays », les auteurs du collectif sur *White Noise*, édité par Franck Lentricchia (1991), sont unanimes à lui reconnaître ce statut. Les opinions convergent, que ce soient celles de l'éditeur lui-même, dans son introduction et sa propre contribution, que celles de Ferraro, Paul A. Cantor ou Valdez Moses. Et on retrouve la même affirmation dans des articles de Leornard Wilcox (1991), de Noel King (1991), de Paula Bryant (1989), de Michael Messmer (1988). On y jumelle régulièrement Don DeLillo à Roland Barthes, Jean Baudrillard, Martin Heidegger et Frederic Jameson ; on négocie les divers virages postmodernes du texte avec doigté et on y discute continuellement du statut de l'œuvre : jusqu'à quel point, comment, pourquoi, de quelle façon, selon qui, quand, où et à quel niveau est-elle postmoderne ? Noel King, par exemple, s'interroge :

What exactly is the relation of *White Noise* to the category of the postmodern ? Is it to be called a postmodern novel because it talks about postmodern sunsets, semiotics and simulacra ? Is it postmodern in the sense that the novels of Pynchon, Gaddis and Coover are termed postmodern ? Or is it, rather, a slyly modernist meditation on postmodern themes ? (p. 69)

Donnant un autre son de cloche, Tom LeClair (1987), dans un essai qui décrit les

relations qu'entretient la production romanesque de DeLillo avec la théorie des systèmes de Ludwig von Bertalanffy, avance que *White Noise* n'est pas postmoderne, mais plutôt « re-modern », un nouvel avatar du modernisme. Est-ce donc un roman postmoderne, moderne ou « re-moderne » portant sur des thèmes postmodernes ? Il s'avère difficile, sinon superflu, d'y répondre. Ce que l'on remarque facilement, par contre, c'est l'homogénéité du regard, de même que les procédés, stratégies ou dispositifs du texte qui sont retenus.

Une des scènes citées avec le plus de régularité, et qui survient au tout début du roman, concerne une grange dont la réputation tient à une pure fabrication, puisqu'elle serait *la plus souvent photographiée en Amérique*. Il s'agit d'une de ces attractions dont les États-Unis ont la recette et qui consiste en un site touristique sans valeur réelle et dont la popularité repose uniquement sur une campagne publicitaire savamment menée, en l'occurrence une série d'affiches routières annonçant le site en question. C'est ainsi que dans le Dakota du Sud, une simple pharmacie du nom de Wall Drugs, dans un petit village à l'entrée du *Badlands National Parc*, un coin perdu s'il en fut jamais un, a réussi à devenir une attraction touristique importante, attirant à elle seule des centaines de milliers de voyageurs. Annoncée par des affiches sur plus de deux cents kilomètres, qui finissent par attirer l'attention par leur démesure et leur persistance, la pharmacie s'est transformée d'une simple halte routière en une attraction, avec restaurant pouvant asseoir jusqu'à 410 touristes, galerie d'art western, magasins de toutes sortes. Personne n'a de raison de se trouver là, sauf d'avoir été happé par l'insistance des affiches. Et au

sortir de la pharmacie, on reçoit gratuitement un collant pour son pare-choc, qui annonce triomphalement : « I've been to Wall Drugs ».

Dans *White Noise*, le site annoncé par une série de cinq pancartes est donc « THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA » (p. 12). La grange n'existe en tant que site que par l'intérêt généré par la publicité. Quand le narrateur et héros du roman, Jack Gladney, et son copain Murray s'y rendent, ils comprennent rapidement, à voir l'autocar de touristes et les quarante automobiles stationnées, que c'est leur présence à eux tous qui crée l'événement. Murray explique : « We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura » (p. 12). Or, si l'exemple de cette grange est cité à répétition par des critiques comme Franck Lentriccia, Leonard Wilcox, Noel King, John Frow, pour ne nommer que ces quatre-là, si donc cet exemple est, en quelque sorte, mécaniquement sinon machinalement reproduit (et je participe bien malgré moi à ce processus), c'est qu'il apparaît comme un jeu sur les propositions, tout à coup inversées, de Walter Benjamin sur la reproduction des objets d'arts, de même qu'une reprise des développements plus récents de Baudrillard sur les simulacres.

La grange, déjà symbole dans le texte, puisque son apparition dans le roman est préalablement médiatisée par sa mise en site et son interprétation, le devient doublement par ces lectures, qui la rendent encore plus emblématique d'un discours, d'un savoir. Elle est le signe, et à ce titre elle acquiert une nouvelle aura, du postmodernisme, une des traces laissées par ce roman qui agit comme un véritable petit Poucet.

Comme semble le craindre Robert Dion, « l'histoire de la postmodernité pourrait être vue comme celle de l'avènement simultané — et autoproclamé — d'une littérature, d'une critique et d'une théorie postmodernes » (1993, p. 89). C'est le cas avec la grange de *White Noise* : à la fois élément d'une fiction, argument d'une critique et application d'une théorie. Dion met en doute ce qui apparaît comme une vision réductrice et caricaturale de la critique postmoderne, qui ne constituerait plus, « en somme, que le relais publicitaire d'une littérature du n'importe quoi » (p. 90), le règne du *anything goes* dont la conséquence ultime serait la fin de la critique, fondée sur sa renonciation à être justement critique.

Mais il y a une autre façon de comprendre cette correspondance entre littérature, critique et théorie, ce *zeitgeist* qui rabat diverses pratiques discursives les unes sur les autres. Elle ne signale pas tant la fin de la critique ou sa subordination, que l'existence et le fonctionnement de ce que Stanley Fish nomme une communauté interprétative. Le postmodernisme en littérature forme une communauté interprétative, c'est-à-dire, au sens fort, l'ensemble de ceux et celles qui partagent les mêmes stratégies interprétatives non pas tant pour lire que pour écrire les textes, pour établir leurs propriétés et leur attribuer des intentions (1982, p. 171). Les communautés interprétatives opèrent en imposant leur conception de la littérature, la façon dont les textes doivent être compris et lus, de même que les stratégies permettant d'établir leur signification. Elles assurent la stabilité de certaines interprétations et, par là même, favorisent l'utilisation de procédés dont les effets seront ultérieurement reconnus.

White Noise et ses critiques participent de la même communauté : ils partagent les mêmes conceptions de la littérature et de ses poétiques les plus récentes, du monde contemporain et de ses complexités, du rapport du sujet à la société, à l'histoire, à la technologie. C'est ce qui explique la *convergence interprétative* marquée qui les caractérise, de même que la disponibilité du texte lui-même, qui favorise cette convergence. Elle ne rend pas le roman moins intéressant, elle lui confère plutôt une grande efficacité, une pertinence immédiate, qu'il perdra peut-être lorsqu'il sera saisi par une autre communauté interprétative. Entre temps, j'aimerais examiner certains des dispositifs du texte qui inscrivent cette disponibilité.

Le faux-semblant

White Noise se laisse lire comme un roman postmoderne, car il reprend sur le mode fictionnel les principales conceptions et normes de cette esthétique, qui se voient pour ainsi dire confirmées dans leur agir. Le roman ne comporte aucune intrigue globale. S'il est divisé en trois parties se distribuant en 40 chapitres, les liens qui les unissent ne dépendent d'aucune mise en intrigue soutenue. Les pages du roman sont remplies de ces petits événements de la vie quotidienne : l'épicerie, le travail, les maladies des enfants, les amis, la peur de la mort et les désastres écologiques. Il est constitué d'éléments hétérogènes, dispersés, de fragments de vie et de réflexions philosophiques, du bourdonnement d'une société de consommation littéralement noyée dans un trop plein d'information. L'action se passe à la périphérie, dans la petite ville universitaire de Blacksmith, et

met en scène une famille qui ne déplaierait ni à Dan Quayle ni à Murphy Brown. Elle est peut-être complète, avec un père et une mère (Jack Gladney, le narrateur, et sa femme Babette), mais les enfants proviennent de mariages antérieurs et leur nombre reste longtemps indéterminé. Il s'agit d'une famille à géométrie variable.

Si c'est un roman sans histoire, c'est aussi un roman où l'Histoire est l'objet d'un aplatissement et d'une banalisation presque totale. Comme au magasin d'alimentation du roman, sorte de foire débordante, de grande surface aux allées interminables et complexes comme un labyrinthe borgésien, où on retrouve des denrées du monde entier perdant toute valeur du fait de l'arbitraire de leur contiguïté¹, l'univers de Gladney mêle les temps, les périodes, et il se les approprie dans une mixtion improbable, rendue de ce fait insipide. L'Histoire devient un produit qui s'échange, se vend, s'exploite et grâce auquel on peut faire une carrière, surtout universitaire. Ainsi en est-il des études hitlériennes, dont Jack Gladney est le grand spécialiste, l'inventeur et le directeur du département qui les dirige. Pour lui, le choix d'Hitler ne répond pas à une question éthique ou idéologique, simplement à un opportunisme académique. Dans le vaste horizon des études culturelles et des champs d'étude contemporains, il fallait trouver la perle rare,

l'objet neuf, la *terra incognita*, et c'est ce qu'a fait Gladney.

I invented Hitler studies in North America in March of 1968. It was a cold bright day with intermittent winds out of the east. When I suggested to the chancellor that we might build a whole department around Hitler's life and work, he was quick to see the possibilities. It was an immediate and electrifying success (p. 4).

Voilà, c'est tout ! Aucune justification politique, historique, sociale (à noter qu'il n'y a qu'un chancelier pour en apprécier un autre...). C'est Hitler, comme ç'aurait pu être Elvis Presley ou les extra-terrestres. Tous les sujets se valent, et leur importance leur vient de leur excentricité plutôt que d'une qualité intrinsèque. D'ailleurs, Murray, l'ami de Gladney, tentera sa chance avec Elvis, avant de se rabattre sur un séminaire sur les accidents d'auto au cinéma². On étudie Hitler, donc, parce que ce n'avait pas encore été fait et que le sujet fascine le public américain, un peu comme la pornographie, à laquelle DeLillo avait déjà associé le führer, dans *Running Dog* (1978). Le roman, cependant, n'adhère pas à l'hitlérisme, il en est simplement la commercialisation. Comme le dira Cantor :

we ought to recognize that *White Noise* is not itself an example of Hitler studies, but rather a novel which portrays a professor involved in Hitler studies. DeLillo may be trying to characterize the

1 Pour Paul A. Cantor, dont je reprends ici les propos, l'histoire apparaît dans le texte comme une sorte de musée ou, mieux encore, comme un centre commercial des possibilités humaines (1991, p. 41). Il dit, de plus, que si le modernisme se voyait comme la fin de l'histoire, puisqu'il s'en croyait l'apogée, le postmodernisme est un moment posthistorique qui intègre l'histoire pour mieux la désarmer, la rendre inoffensive, inopérante.

2 Malgré son propre éclectisme, il s'étonnera, en début de roman, des études menées dans le département d'« american environments » : « I understand the music. I understand the movies, I even see how comic books can tell us things. But there are full professors in this place who read nothing but cereal boxes » (1984, p. 10).

contemporary world by showing that such a phenomenon as Hitler studies has become possible in it. In fact, DeLillo could find no better example of the flattening-out of contemporary existence than the routinization of Hitler's charisma at the College-on-the-Hill. Like all of DeLillo's work, *White Noise* portrays postmodern America » (p. 41).

Les études hitlériennes forment une coquille vide, qu'on ne pénètre jamais, mais qui est manipulée, un peu comme un livre dans les mains de libraires. Gladney lui-même traite le tout comme un spectacle, travestissement inclus. Bien qu'il en soit l'initiateur, il ne parle pas l'allemand, qu'il tente d'apprendre tout au long du roman. Il porte une toge, ce que son rang universitaire lui permet, et n'enseigne qu'avec des lunettes fumées qui ajoutent à sa prestance. Il a pris du poids, de façon à remplir son personnage. Il a changé son nom en ajoutant des initiales à son prénom, passant de Jack à J.A. K. Gladney. Le résultat est un simulacre plus vrai que nature (« I am the false character that follows the name around » (p. 17)), tout à l'image de ce savoir qui n'en est pas un.

Hitler est d'ailleurs perçu en termes de fiabilité et de solidité (« — How is Hitler? — Fine, solid, dependable. » (p. 89)), comme s'il s'agissait d'un produit quelconque, fait pour durer. Une fois chosifié et réduit à ses traits les plus bénins — son charisme, la théâtralisation de son pouvoir —, Hitler devient l'objet d'une appropriation : du réel et de l'historique, il passe dans l'imaginaire, où, comme une sorte de pâte à modeler, il s'adapte à tous les dé-

sirs³. Il est l'ennemi par excellence, puisqu'il a été vaincu : il permet donc d'assurer sa domination et de se poser en héros justicier. Il tient son importance de ce qu'il assure une vision du monde, un ordre mondial.

Cette assimilation, on pourrait dire qu'elle participe d'un processus plus large : l'intégration de la guerre froide à même le tissu de l'univers de Blacksmith. *White Noise* n'est pas un roman de la guerre froide, mais il contribue à sa relance, celle qui est apparue avec l'arrivée au pouvoir des Républicains et de Ronald Reagan et qui est maintenant déclarée terminée, depuis la chute du mur de Berlin et l'écèlement de l'Union soviétique. Cette permanence de la guerre froide pourrait être comparée, en fait, au comportement d'un produit radioactif, car si sa durée initiale fut plutôt brève, sa demi-vie s'avère beaucoup plus longue. Elle s'éternise et, ce faisant, s'est immiscée dans de nombreux aspects de la vie. Ainsi, la guerre froide n'est pas thématifiée dans *White Noise*, mais sa tension s'y fait sentir de façon implicite. Elle est présente dans les études hitlériennes de Gladney, liées par définition à la Seconde Guerre mondiale, à la militarisation et aux conflits mondiaux. Elle est présente par les exercices d'évacuation qui sont effectués à l'école et en ville et auxquels sont astreints les enfants de Gladney. Il n'y a plus de peur atomique, mais ce danger a simplement été changé pour un autre, de nature toxique. L'ennemi n'est pas là, mais l'habitude de sa menace

3 Dans cette logique, Gladney baptisera son fils Heinrich, parce qu'un nom allemand est un signe d'autorité et de force. Un nom allemand impressionne : « There's something about German names, the German language, German *things*. I don't know what exactly. It's just there. In the middle of it all is Hitler, of course » (1984, p. 63).

persiste, signe qu'il a été assimilé. Elle est présente aussi à travers tous ces personnages secondaires, femmes ou maris de femmes de Gladney, qui font dans l'espionnage. L'une travaille pour la CIA, l'autre a un mari qui déstabilise des régimes communistes. Quand la menace disparaît, il faut en créer une, car c'est dans l'adversité qu'on retrouve sa raison d'être. Un ami de Heinrich, Mercator, s'entraîne ainsi pour briser un record d'endurance et rester le plus longtemps possible dans une pièce fermée pleine de serpents venimeux.

Sous le calme apparemment plat de la petite vie d'une ville universitaire, couve donc une tension qui trouve son origine et sa justification dans le maintien d'une guerre froide. Une guerre intériorisée, absorbée comme un médicament, qu'on ne voit plus par conséquent, mais dont les effets se font toujours sentir. Un froid imaginaire, comme une peur de la mort qui ne disparaît plus, sauf à prendre quelques Dylar (l'ancêtre du Prozac ?), la drogue miracle du roman qu'une compagnie pharmaceutique développe en secret, à l'abri de tout espionnage. La guerre froide constitue l'horizon nécessaire du roman.

Sphères à l'œuvre

Le dernier trait sur lequel j'aimerais maintenant m'arrêter concerne la rapport complexe que le roman entretient avec les technologies, surtout celles de la communication. Comme le veut la *doxa* post-moderne, l'univers du roman est un monde tout en surface, où la technologie est condition même de l'expérience humaine, son mode privilégié de connaissance, de l'autre tout comme de soi. Ce monde est régi par des écrans cathodiques, les télécommuni-

cations, des médias de toutes sortes. Radios, télévisions, émissions diverses et tabloïds produisent un bruit de fond, ce *white noise*, dans lequel tous baignent et à travers lequel ils tentent, souvent sans succès, de se comprendre. Cette société technologique engendre, aux dires de plusieurs, un régime « technico-sémiotique » — la vidéosphère, selon l'expression utilisée récemment par Régis Debray —, où les images et les représentations remplacent l'expérience directe. Dans son *Cours de médiologie générale* (1991), puis surtout dans *Vie et mort de l'image* (1992), Debray propose une étude non pas de la signification, des énoncés et de leurs contenus, mais des messages eux-mêmes, des modes de transmission ou des médiations, et de leur impact sur une société. C'est ce qu'il nomme la médiologie. Je ne veux pas m'attarder longuement à cette discipline en devenir, à ses multiples emprunts, à sa méthodologie un peu molle, mais plutôt en retenir l'esprit — une attention à la matérialité même des systèmes de communication —, et la notion centrale de médiasphère.

L'idée même de médiasphère découle du principe qu'on ne peut « séparer une opération de pensée, à quelque époque que ce soit, des conditions techniques d'inscription, de transmission et de stockage qui la rendent possible » (1991, p. 229). Il ne s'agit pas d'un simple cas de logique à la McLuhan, où le médium serait tout bonnement le message, mais de la reconnaissance d'une interaction complexe où la nature même du médium affecte la pensée, jusqu'à infléchir sa course. Les modes de transmission, selon cette perspective, n'accompagnent pas la pensée, mais la modèlent bel et bien, lui

donnant forme et horizon. De fait, selon Debray, « le système dominant de conservation des traces (saisie, stockage et circulation) sert de noyau organisateur à la médiasphère d'une époque donnée dans une société donnée » (1991, p. 229). Trois médiasphères sont identifiées, dont la succession correspond au développement historique des moyens de transmission. La logosphère coïncide avec l'invention de l'écriture. Elle est suivie par la graphosphère qui se construit, elle, sur l'imprimerie, le livre. Le dernier âge, la vidéosphère, est dominé par l'électron et l'audiovisuel. Chaque âge a sa particularité, sa dominante, ses polarités.

Le dernier, présent dans *White Noise*, se caractérise par le visuel⁴ : pas l'icône, pas la toile ou encore l'image de cinéma, qui existent toutes physiquement — sur ruban, canevas ou matériau primaire —, mais l'image vidéo, immatérielle, un signal électrique balayant un moniteur, dont nous avons à reconstituer nous-mêmes les résultats, un modèle logico-mathématique provisoirement stabilisé. Ce n'est plus un univers de la projection, de la lumière réfléchie du dehors, mais de la diffusion, de la lumière émise par l'écran (1992, p. 297). La vidéosphère implique un rythme accéléré, celui de l'instantanéité, et, du même coup, une hégémonie, celle de son économie symbolique. L'espace-

temps qu'elle suscite s'organise autour d'émissions de toutes sortes, d'un surplus de communication, qui se complètent, se chevauchent et se contredisent en même temps, s'imposant comme ambiance. Le roman ne s'intitule pas *White Noise* pour rien : plus qu'un simple bruit de fond, il est l'opposé d'un son pur, d'une tonalité unique, à savoir un son qui comprend toutes les tonalités, qui les confond toutes, jusqu'à ne plus en avoir ; un son sans ton, qui apparaît à l'oreille comme un chuchotement monocorde ou le grésillement de l'appareil de télévision réglé sur un poste mort. C'est un son qui ne veut plus rien dire (Wilcox, p. 347). La vidéo se résume à un son. Comme le dit Debray :

Nous étions devant l'image, nous sommes dans le visuel. La forme-flux n'est plus une forme à contempler mais un parasite en fond : le bruit des yeux. Tout le paradoxe de notre troisième âge réside en ceci qu'il donne la suprématie à l'ouïe, et fait du regard une modalité de l'écoute (1992, p. 298).

La vie à Blacksmith, USA, se déroule dans cette confusion des sens, dans ce flux continu de messages. Grâce à son omniprésence, à son insistance, à la pluralité aussi de ses modes de transmission, télé-radio-tabloïds-émissions, elle devient sa propre réalité. Un événement n'existe plus en soi, du fait de son déroulement, de son actualité, de l'énergie dépensée à sa réali-

4 Les liens entre vidéosphère, guerre froide et aliénation, qui sont inscrits en toutes lettres dans *White Noise* et qui donnent au roman sa force, avaient déjà connu une première formulation dans un roman d'anticipation de Ray Bradbury, publié en 1953, *Farbenbelt 451*. Des télévisions à écrans multiples, qui simulent et stimulent l'interaction, sans aucun effort de la part du spectateur, ont envahi les salons. Le spectateur est appelé à participer à l'histoire, à donner la réplique aux personnages qui lui adressent la parole et qui semblent le regarder. Cela le tient occupé. De plus, pour qu'il se tienne tranquille, pour l'empêcher de se faire du mauvais sang et pour le retenir sagement à la maison, ignorant des machinations de l'État, de nombreuses drogues lui sont accessibles. Quelque trente ans plus tard, les principaux traits de l'anticipation de Bradbury s'imposent, mais cette fois-ci comme univers fictionnel vraisemblable, crédible.

sation, mais du fait de sa diffusion, de sa communication. S'il n'a pas intégré le domaine de la vidéosphère, s'il ne s'est pas transformé en charge électrique et électronique, il n'existe tout simplement pas. C'est l'information qui crée l'événement, sa divulgation et non son apparition : « quand la réalité de l'événement a pour critère objectif l'avènement de sa trace, l'événement devient la trace elle-même » (Debray, 1992, p. 296).

Or, ce rapport au réel, nécessairement médiatisé et subordonné à sa reprise électronique, est une des régularités du roman. Rien ne se passe dont on n'ait pas été d'abord informé dans les médias ; ni la pluie, qui n'a le droit de tomber que si elle a été dûment annoncée, ni les accidents d'avion qui perdent leur raison d'être en l'absence de reportage. Ainsi, dès le sixième chapitre du livre, un curieux dialogue réunit Gladney et son fils Heinrich. Ils sont en voiture et le père commence par constater qu'il pleut. Des gouttes de pluie tombent tout bonnement sur le pare-brise. Mais cela ne convainc pas Heinrich qui a entendu à la radio qu'il ne devait pleuvoir que plus tard en soirée. S'ensuit un échange sur l'existence même de la pluie, que le fils ne veut pas admettre parce qu'elle n'a pas été annoncée. Il ne faut pas se fier à ses propres sens, dit-il, il n'y a aucune certitude, ajoute-t-il, la vérité est une chose éminemment relative qui dépend des cadres de référence choisis et dont il faut se méfier, conclut-il. Tout aurait été différent si la pluie avait respecté l'horaire prévu. Les sens et la radio se seraient complétés pour assurer que la pluie tombe bel et bien.

Toute la seconde partie du roman démontre la mainmise des médias dans la

vidéosphère, en période de crise comme en temps normal. Un accident grave, un déraillement, libère un produit hautement toxique dans l'air, en forme de gros nuage, le Nyodene D. Or, toutes les facettes de ce désastre écologique seront marquées par la médiation nécessaire de sa mise en ondes et en discours. L'événement, initialement, connaîtra diverses désignations selon les bulletins de nouvelles, passant de volutes (« feathery plumes »), et d'épais nuage noir (« black billowing cloud »), à un événement toxique aérien (« airborne toxic event »), syntagme finalement adopté. L'événement se construit d'une expression à l'autre. Si, au début, il pouvait être écarté, en raison du caractère bénin de l'expression qui le désigne, par la suite il s'impose comme menace, comme danger toxique. Personne ne connaît les conséquences véritables d'une intoxication au Nyodene D, aussi la liste des symptômes déclarés varie-t-elle beaucoup d'un moment à l'autre. Or, les membres de la famille de Gladney présentent ces symptômes dès qu'ils les entendent à la radio, peu importe leur validité. Réaction psychosomatique peut-être normale dans les circonstances, mais symptomatique de la médiasphère à l'œuvre.

Finalement, la ville doit être évacuée. Gladney et sa famille se rendent à un camp scout. Là, ils sont pris en charge par une équipe dont les membres, en uniforme, portent tous un brassard sur lequel est écrit en majuscule le mot « SIMUVAC ». Quand Gladney s'informe de la signification du brassard, il apprend que c'est l'abréviation de « simulated evacuation ». L'équipe en place est celle-là même qui commande les exercices d'évacuation en ville et dans les écoles. Gladney demeure stupéfait. Il

explique que l'évacuation n'est pas simulée, qu'elle est vraie ; on lui répond qu'on a quand même pensé s'en servir comme d'un modèle. « A form of practice ? » dira Gladney. « Are you saying you saw a chance to use the real event in order to rehearse the simulation ? » (p. 139). À elle seule, la remarque résume le rapport au réel à l'œuvre dans la vidéosphère. L'événement, la véritable évacuation, ne peut être appréhendé que par sa simulation, sa représentation. Et encore, cette représentation prime sur le réel, puisqu'elle s'en sert comme d'un moyen pour arriver à ses fins. Le simulacre devient l'étalon de l'événement, et il peut seul en prendre la mesure.

De plus, quand les évacués sont transportés à Iron City, où la famille Gladney passera au moins neuf jours avec quarante autres familles dans un studio de karaté abandonné, la grogne commence à s'installer. Presque rien de l'événement toxique n'est diffusé à la télévision, comme s'il n'avait jamais existé : pas une image, pas une seule équipe vidéo dépêchée sur les lieux. Les peurs et les sacrifices de ces familles ne veulent rien dire. Leur expérience est complètement dévaluée par le silence, neutralisée, disqualifiée. L'événement, le réel n'existent, dans ce régime vidéotique, que s'ils sont mis en onde et participent à une transmission. Si un discours ne les a pas saisis, leur valeur est nulle et ils perdent toute existence. C'est la rançon de la vidéosphère.

La même chose se passe avec un accident d'avion évité de justesse. Faute de médias, l'expérience perd toute signification. Jack Gladney, qui va chercher sa fille à l'aéroport d'Iron City, assiste à l'arrivée d'une groupe de passagers qui se trouvent dans un état d'excitation avancé. Il sem-

ble qu'ils aient tout juste évité l'écrasement. Leur avion avait perdu ses trois moteurs en plein vol, avait commencé à chuter et la situation ne s'était rétablie qu'au dernier instant. Au début de la chute, ç'avait été la cohue : les passagers et les membres de l'équipage paniquaient, les repas, les accessoires et tous les objets personnels s'étaient retrouvés sans dessus dessous dans les allées. À un moment donné, pourtant, le calme fut rétabli. Des membres de l'équipage décidèrent de faire mine que ce n'était pas un écrasement, « a plane crash », qu'ils allaient subir, mais un atterrissage forcé, « a plane crash landing ». L'ajout de ce seul mot fit toute la différence. Les voyageurs se calmèrent et commencèrent à se préparer pour l'atterrissage, comme si l'addition d'un simple mot avait suffi à changer la réalité, en modifier le cours. Par la suite, quand la fille de Gladney rejoint enfin son père, elle commente ces événements. Surprise de l'absence de médias à l'aéroport, elle apprend qu'il n'y a pas de poste de télévision dans les parages. Elle ne peut s'empêcher de conclure, laconiquement, qu'ils ont vécu tout cela pour rien (p. 89-92). Encore une fois, non seulement les mots changent-ils la réalité (une leçon que Benjamin Lee Worf avait déjà apprise), mais les événements eux-mêmes n'acquièrent de valeur et, par suite, d'existence que s'ils sont diffusés.

Cellar door ou lire à travers le bruit

Si le roman représente la médiatisation sous toutes ses coutures et sutures, s'il l'inscrit comme modalité fondamentale de cet univers, il tente aussi d'en reproduire les effets, d'initier une situation de lecture sur le mode de la vidéosphère. À la lecture

aussi, le regard semble être une modalité de l'écoute.

La fragmentation du texte en des chapitres courts et sans liens apparents, l'absence d'une intrigue forte, totalisante, remplacée en fait par une logique de l'anecdotique, l'importance des dialogues, souvent sans queue ni tête, d'un quotidien fait de discontinuités, de contradictions et de ratures, l'investissement de lieux publics tels que le centre commercial, le supermarché, l'aéroport, la voiture, avec leur tonalité et leur ambiance, tout comme la reprise de clichés publicitaires reproduisent, à même le roman, la forme et le style des médias. Certains dialogues sont faits, par exemple, d'une incessante dérive des thèmes, d'une succession d'informations discréditées au fur et à mesure qu'elles apparaissent. Une conversation particulièrement tumultueuse survient en auto, lorsque toute la famille se dirige vers un des centres commerciaux de la région. Le sujet initial est le Dylar et la dérive qui s'ensuit, un modèle du genre :

- « What do you know about Dylar ? »
- « Is that the black girl who's staying with the Stovers ? »
- « That's Dakar, » Steffie said.
- « Dakar isn't her name, it's where she's from, » Denise said. « It's a country on the ivory coast of Africa. »
- « The capital is Lagos, » Babette said. « I know that because of a surfer movie I saw once where they travel all over the world. »
- « The Perfect Wave, » Heinrich said. « I saw it on TV. »
- « But what's the girl's name ? » Steffie said.

« I don't know, » Babette said, « but the movie wasn't called The Perfect Wave. The perfect wave is what they were looking for » (p. 80-81).

Et la discussion continue comme cela pendant un certain temps, rejoignant le Pérou et les lamas, la population de la Bolivie, une Toyota Supra, etc. À la lecture, l'échange se présente comme un collier de phrases qui se sont agglutinées au hasard des associations, des ressemblances, des kilomètres franchis sur l'autoroute. Il n'y a pas de principe de coopération ni de pertinence qui vaille. C'est le règne de l'anecdotique. Chacun y va de sa suggestion et les cadres de référence ne se recourent pas. Progresser d'une parole à l'autre, c'est subir une sorte de bruit, une interférence qui camoufle le murmure de la question initiale, qui reste sans réponse. On n'apprend rien, sinon, à un second degré, qu'on n'a rien à y apprendre. Il n'y a pas de sens ni de direction : l'autoroute ne mène nulle part, là où se rend justement l'échange. Et la leçon vaut pour tous : « The family is the cradle of the world's misinformation. There must be something in family life that generates factual error. Overcloseness, the noise and heat of being » (p. 81). La famille est source d'entropie, d'une perte d'information ; et c'est ce qui nous est transmis, la perte, le glissement des données dont nous ne pouvons garantir la vérité, mais qui s'imposent du fait qu'elles sont les seules présentes. Une lecture en forme de long dérapage le long de l'autoroute de la désinformation ⁵.

5 Noel King, qui analyse le même passage, décrit bien cette systématique de l'erreur : « The comic device consists in producing a serie of statements which are "correct" to the extent that they identify "error" in a previous statement or assertion but which at the same time, in that very act of correction, introduce a further factor of error, presenting different kinds of error, thereby effecting an exponential multiplication of misinformation » (p. 73).

De la même façon, les principales sources de savoir du roman demeurent les émissions de radio, de télévision, les tabloïds, comme le *National Inquirer* ou *Examiner*, le *Star*, le *World* ou le *Globe*. La vie après la mort, la présence des extra-terrestres, les complots de toutes sortes, dont l'assassinat d'Elvis, de Marilyn Monroe et de Howard Hughes, tués pour avoir osé convoiter le Saint Suaire de Turin et ses soi-disant pouvoirs régénérateurs, ces fabrications sont accréditées et acceptées au même titre que le reste. Et pour cause, les tabloïds prouvent que la vidéosphère est sa propre réalité, qu'elle n'a pas besoin du réel pour diffuser de l'information, pour communiquer. Notre rapport aux études hitlériennes de Gladney se compare à celui qu'un abonné à la *Sélection du Reader's Digest* connaît bien : une relation superficielle, se limitant à l'anecdotique, à ce qui relève du mondain dans le scientifique. Nous restons à la surface des choses, sachant qui fait quoi, mais sans savoir au juste comment ou ce que cela veut dire. Rien n'est justifié, cela apparaît trop long de toute façon aux médias, c'est la répétition qui sert de preuve, et la diversité reste le gage le plus éloquent de la qualité de l'information.

White Noise, en tant que roman bruyant, reproduit efficacement la vidéosphère. Il s'avère bruyant non seulement à cause des voix des protagonistes (nous sommes loin de la voix criarde et représentée par des majuscules du héros de *A Prayer for Owen Meany* de John Irving), mais en raison de l'environnement médiatique et des éclats de sa surproduction sonore. Le texte est ponctué de messages divers, de slogans et de publicités, de noms de produits, dont l'apparition est im-

promptue : entre deux paragraphes, au détour d'un dialogue, comme par enchantement. La source n'est presque jamais connue, les mots semblent apparaître sans attache, loin de toute énonciation, comme des fantômes de phrases, hantant le texte de la même façon que les publicités ponctuent nos vies :

The streets were empty. Along Elm all the stores were dark, the two banks were dimly lit, the neon spectacles in the window of the optical shop cast a gimmicky light on the sidewalk.

Dacron, Orlon, Lycra Spandex.

« I know I forget things, » she said, « but I didn't know it was so obvious. »

« It isn't » (p. 52).

L'apparition des noms de produits, dans une phrase sans verbe, sans déictique, n'est nullement motivée. Elle est pure irruption, comme si le texte avait happé, par mégarde, des sons présents dans l'environnement, ces images acoustiques signalant une prise directe de la narration sur ce monde. De telles phrases surgissent dans le récit sans le perturber : elles apparaissent et disparaissent sans que personne ne bronche, sauf le lecteur qui doit les assimiler ou, à défaut, s'en accommoder. Et il devra répéter l'exercice assez souvent, le texte résonnant régulièrement de ces énumérations de produits qui se suivent comme des formules sacrées : « Kleenex Softique » (p. 39), « Mastercard, Visa, American Express » (p. 100), « Toyota Celica » (p. 155), « Krylon, Rust-Oleum, Red Devil » (p. 159), « Dristan Ultra, Dristan Ultra » (p. 167), « Clorets, Velamints, Freedent » (p. 229), « Panasonic » (p. 241), « Tegrin, Denorex, Selsun Blue » (p. 289), « Random Access Memory, Acquired Immune Deficiency Syndrome, Mutual Assured Destruction » (p. 303), etc. Comme l'explique Murray,

dans ces mots, ces slogans, ces publicités réside une masse inouïe d'informations. Mais il faut regarder au-delà des messages grossièrement codés et des répétitions enfantines, au-delà de notre irritation, lassitude ou dégoût et considérer ces lexies comme des mantra : « Coke is it. Coke is it » (p. 51). Ces mots qui flottent dans le texte forment un chant destiné à nous faire passer à un autre niveau de conscience, à une sorte de mysticisme informatique et vidéosphérique ⁶, le choix d'une génération.

La plupart du temps, les énoncés apparaissent comme de pures émanations de l'environnement. Ils sont là, comme les murmures de la machine, ces bruits qui nous accompagnent et dont nous apprenons vite à ne plus nous soucier. Quelquefois, cependant, la source de ce chant est connue : ici la télévision, la radio, les haut-parleurs d'un centre commercial, là une femme qui marche dans la rue et qui énumère : « A decongestant, an antihistamine, a cough suppressant, a pain reliever » (p. 262). Il y a constamment un poste de télé ou de radio qui réclame et qui dit, transmettant son savoir inutile, comme dans une toile hyper-réaliste : « The radio said : « It's the rainbow hologram that gives this credit card a marketing intrigue » (p. 122).

Le texte semble n'avoir capté et gardé que des fragments de messages, comme s'il s'agissait là du résultat d'une écoute distraite qui, attirée par une sonorité particulière, aurait saisi quelques mots, une phrase, une parcelle de savoir. L'information demeure tout aussi inutile qu'inutilisable, pourtant on en reconnaît vite la provenance, l'attache, le produit : publicité pour des fonds mutuels ou pour une compagnie de cartes de crédit, segment d'une émission d'informations ménagères, etc. Ces messages tronqués ne veulent rien dire (de précis), mais leur présence parle et elle nous rappelle où nous sommes. Le roman nous force à écouter ces slogans, à les reconnaître, à les retrouver là où on ne les attendait plus, là où on pouvait même s'en croire à l'abri. Il nous renvoie à nous-mêmes. Il ne se lit pas, il s'inale, comme l'air ambiant.

À l'instar des productions américaines récentes appartenant à la littérature populaire où la publicité est insérée au milieu du texte — mais en poussant la logique encore plus loin, car plus rien ne sépare le texte du roman de celui de la publicité —, *White Noise* nous amène à moduler notre lecture en l'envisageant comme une forme dérivée de la vidéosphère, participant au même régime médiatique. Sa lecture n'oppose plus un mode de

6 DeLillo, dans une entrevue plus récente, s'expliquait sur son utilisation des noms de produits : « There's something nearly mystical about certain words and phrases that float through our lives. It's computer mysticism. Words that are computer generated to be used on products that might be sold anywhere from Japan to Denmark — words devised to be pronounceable in a hundred languages. And when you detach one of these words from the product it was designed to serve, the word acquires a chantlike quality. Years ago somebody decided — I don't know how this conclusion was reached — that the most beautiful phrase in the English language was *cellar door*. If you concentrate on the sound, if you disassociate the words from the object they denote, and if you say the words over and over, they become a sort of higher Esperanto. This is how *Toyota Celica* began its life. It was pure chant at the beginning. Then they had to find an object to accommodate the words » (1993, p. 291).

transmission à un autre, une médiasphère à une autre, mais, par le jeu des vases communicants, elle réussit à établir un pont entre les deux, reproduisant les manières, le style, l'expérience de l'une dans l'autre.

Lire *White Noise*, c'est se retrouver comme dans le monde, au lieu de s'en isoler, c'est retrouver les mêmes bruits, les mêmes tensions, les mêmes insécurités. Pas étonnant que la critique postmoderne, qui s'est emparée du livre, y ait trouvé écho à ses principales préoccupations. La convergence interprétative notée au tout début repose sur un consensus, le partage d'un savoir, dont les diverses traductions — narratives, critiques, théoriques — assurent la diffusion et l'implantation. On s'entend donc sur le fait que le bruit s'est répandu partout, nous empêchant de com-

prendre ce qui pourrait être dit, ce qui subsistera peut-être quand l'Histoire reprendra son cours, s'engageant dans une nouvelle période, une autre conception du monde et de ses rapports sociaux, économiques et politiques. On s'entend sur la façon de représenter nos vies, de les mettre en récit et en intrigue, de les rendre vraisemblables, malgré leurs nombreuses incohérences, et de les interpréter. On s'entend aussi sur la façon dont les médias ont réussi à s'immiscer dans nos vies, dans nos activités les plus intimes, telle la lecture.

White Noise nous demande de nous mettre à l'écoute d'un monde qui ne vit que de ses apparences, et c'est bien la possibilité d'en reconnaître la mélodie et de la fredonner qui effraie le plus.

RÉFÉRENCES

- BRYANT, Paula, « Extending the Fabulative Continuum : DeLillo, Mooney, and Federman », dans *Extrapolation*, 30.2 (1989), p. 156-165.
- CANTOR, Paul A., « Adolf, We Hardly Knew You », dans *New Essays on « White Noise »*, Franck Lentricchia editor, New York, Cambridge University Press, 1991.
- CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- — —, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELILLO, Don, *White Noise*, New York, Penguin Books, 1984.
- — —, *Running Dog*, New York, Random House, 1978.
- — —, « Interview. The Art of Fiction CXXXV », dans *The Paris Review*, 128 (1993).
- DION, Robert, « Une critique du postmoderne », dans *Tangence*, 39 (1993), p. 89-101.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class ?*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1982.
- KING, Noel, « Reading *White Noise* : Floating Remarks », dans *Critical Quarterly*, 33.3 (1991), p. 69.
- LECLAIR, Tom, *In the Loop*, Chicago et Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- LENTICCHIA, Franck (éd.), *New Essays on « White Noise »*, New York, Cambridge University Press, 1991.
- MESSMER, Michael, « Thinking it Through Completely : the Interpretation of Nuclear Culture », dans *The Centennial Review*, 32.4 (1988), p. 397-413.
- WILCOX, Leonard, « Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative », dans *Contemporary Literature*, 32.3 (1991).